

سرگیجه

شرح هجران عشقی عارفانه

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : اردیبهشت ۱۳۸۱

این مطلب در دل مجموعه ای درباره فیلم «سرگیجه» در شماره ۱۰۲ مجله دنیای تصویر به بهانه ی پخش جهانی نسخه ی تصحیح رنگ شده ی فیلم، در بخش «پنجره عقبی» به چاپ رسید.

*

*

چرا در ایران «سرگیجه» را بهترین فیلم هیچکاک و یکی از دو سه فیلم برتر تاریخ سینما می دانند؟

۱۸

عنوان این صفحات، از سال ها پیش، نام فیلمی از سر آلفرد هیچکاک بوده: «پنجره عقبی»، نامی که به الگوی اصلی این صفحات اشاره می کند و گشودن پنجره ای رو به عقب، رو به سال های گذشته تاریخ سینما را وجه تسمیه خود قرار می دهد. در ضمن، این نام برای من معنای ویژه دیگری هم دارد. در بین محبوب ترین فیلم هایم از میان آثار هیچکاک یعنی «پرندگان»، «بدنام»، «روانی»، «بیگانگان در ترن»، «سرگیجه»، «اعتراف می کنم» و... «پنجره عقبی»، اگر مجبور به انتخاب شوم، این آخری را برمی گزینم. هرچند که انتخاب فقط یک فیلم از میان پنج شش شاهکار اصلی او، مثل انجام همین کار در مورد بزرگانی چون کوروساوا، وایلدر، فلینی یا آنتونیونی، یکی از هولناک ترین و دشوارترین آیین هایی است که امکان دارد در طول زندگی برایم پیش بیاید و ناگزیر به شرکت در آن شوم.

اما به غیر از تقارن عنوان این صفحات با هیچکاک، نکته دیگری هم هست: «سرگیجه» تاکنون تنها فیلمی است که دوبار موضوع بخش «پنجره عقبی» بوده: یک بار در شماره ۴۳ مجله (نوروز سال ۷۶) به مناسبت نمایش جهانی نسخه مرمت شده و تصحیح رنگ شده فیلم و یک بار هم حالا، بی آن که نیازی به بهانه و مناسبت باشد.

در بالای ۹۰ درصد از نظرخواهی‌هایی که در ایران از منتقدان، فیلمسازان، سینماگران و سایر هنرمندان صورت گرفته (از «ستاره سینما»ی سال‌های اولیه دهه ۱۳۵۰ تا «سوره» و «فیلم» و «دنیای تصویر» همین هفت هشت سال اخیر)، «سرگیجه» به عنوان بهترین فیلم تاریخ سینما انتخاب شده و در ۱۰۰ درصد از این رأی‌گیری‌ها، جزو پنج فیلم اول تاریخ بوده است. هیچ‌گاه فیلم دیگری از هیچکاک برای ما ایرانی‌ها (طبعاً منظورم ما ایرانی‌های اهل سینماست) جای «سرگیجه» را نگرفته، بالاتر از آن واقع نشده و محبوب‌تر از آن نبوده است. در تاریخ مطبوعات ایران، هیچ‌گاه مطلبی مثل مطلب قدیمی «سیری در سرگیجه» پرویز دوابی نوشته نشده که در حکم نامه عاشقانه‌ای به یک فیلم، به ستایش و حتی پرستش آن پردازد (و واقعاً از دایره شمول نقد فیلم خارج شود و در جایگاه مطلبی سینمایی، ارزش ویژه‌ای نداشته باشد، اما به خاطر نوع نگاه و نوع نثر، به شدت اثرگذار و شوق‌انگیز جلوه کند). در شرایطی که در انتخاب‌های منتقدان و فیلمسازان مطرح سینمای جهان، هنوز برخی تصور می‌کنند به رغم این‌که خود ولز شاهکارهایی مثل «محاکمه» و «نشانی از شر» را در کارنامه دارد، اگر «نام همشهری کین» را در فهرست‌شان نیاورند، یک جای کار انتخاب‌هایشان می‌لنگد، در ایران فیلمی که خیلی‌ها فهرست‌شان را بدون آن ناقص یا ناتمام می‌پندارند، «سرگیجه» است. جمله «هرکس سینما را دوست دارد، سرگیجه را هم دوست دارد».

در بین جملات مشابهی که مثلاً برای «هفت سامورایی»، «جویندگان»، «جاده» یا «پدرخوانده» می‌شود، بیش از بقیه کاربرد داشته و تکرار شده است. بعید به نظر می‌رسد که در تمام طول تاریخ، بتوان فیلمی را یافت که در بحث‌های نوشتاری یا گفتاری اهالی سینما در ایران (البته آن اقلیتی از این اهالی که پیگیرند و به «فضیلت فیلم ندیدن» مفتخر نیستند)، بیش از «سرگیجه» مرجع اشاره‌ها و خاطره‌ها قرار گرفته باشد.

چرا؟ چرا «سرگیجه» در ایران تا این حد محبوب است؟

برای پاسخ به این سؤال، اول به من فرصت بدهید تا به پس‌زمینه غلطی که به عنوان «شهرت اصلی» هیچکاک نزد هر دو جرگه مردم عادی و اهل سینما هست، اشاره کنم. در بین عوام، در کنار چارلی چاپلین یا کمی بعد از او، آلفرد هیچکاک شناخته‌شده‌ترین کارگردان سینما در ایران است. حتی در دورافتاده‌ترین نقاط یا در خانواده‌های مطلقاً دور از مطالعه و فرهنگ، می‌توانید مطمئن باشید که چاپلین و هیچکاک را لااقل به نام می‌شناسند، و چون شهرت چاپلین بیشتر به تصویر او به عنوان بازیگر بازمی‌گردد، باید بپذیریم که هیچکاک در بین مردم ایران، عملاً شناخته‌شده‌ترین کارگردان سینمای دنیاست. هرچند تعداد فیلم‌هایی که هرکدام از این مردم از او دیده‌اند، صفر باشد. اما او را به نام می‌شناسند و در ادامه، باز بدون دیدن فیلمی از او، به گونه‌ای کم و بیش همگانی، او را کارگردان «فیلم‌های ترسناک» می‌پندارند. این تصور در بین عوام چنان همه‌گیر است که اغلب آنها وقتی یکی از همین فیلم‌های ترسناک درجه دو و سه را در ویدئوی مبارک می‌گذارند و **Play** می‌کنند و چند دقیقه‌ای می‌بینند، اولین باری که فیلم به صحنه درنده‌خویی یا خون‌خواری یک انسان گرگ‌نما، یک گربه تبدیل شده به پلنگ یا یک روح / جن بدجنس و آدمکش می‌رسد. می‌گویند «فیلمش آلفرد هیچکاکیه!» این در حالی است که همه می‌دانیم سینمای وحشت در بسیاری از رده‌های متوسط، خوب و درخشان خود، بسیار از هیچکاک وام گرفته و از فیلم‌های او آموخته است. اما خود هیچکاک، هرگز فیلمی نساخته که قابل تقسیم‌بندی در محدوده این ژانر باشد. بخش‌های زیادی از «پرندگان» و بخش‌های کوتاهی از «روح / روانی»، خواص بصری و روایتی لازم برای قرار گرفتن در زیرمجموعه آثار فرعی منتسب به ژانر وحشت را دارند. ولی هیچکاک با وجود تعلیق و هراس و غافلگیری فراوانی که در آثارش موج می‌زند و ساطع می‌شود. هرگز سازنده فیلم‌های ترسناک نبوده است.

از عوام به جهت این که فیلم‌ها برایشان ندیده و نشناخته است، می‌توان توقع چنین خطایی را داشت.

ولی تلقی رایج در بین اغلب منتقدان و علاقه‌مندان اصلی آثار هیچکاک، به واقع حیرت‌انگیز و وجود این میزان خطا در آن، غیرقابل قبول است: به رغم توضیحات متعددی که در خصوص نوع روایت و الگوی ساختاری این فیلم‌ها ارائه شده، هنوز خیلی‌ها هیچکاک را کارگردان آثار معمایی و ساختار اغلب فیلم‌هایش را مبتنی بر فرم پازل‌گونه و معمایی می‌دانند. این در حالی است که در فیلم‌هایی چون «پرنندگان»، «جنون»، «طناب»، «دردسر هری»، «حق‌السکوت»، «بیگانگان در ترن»، «شمال از شمال غربی» و «مرد عوضی» اصلاً معمایی وجود ندارد. در این فیلم‌ها (به غیر از «پرنندگان» که به قتل و جنایت مربوط نیست و «دردسر هری» که فقط درباره پنهان کردن یک جسد است)، قاتل یا قاتلان همه‌جا از همان آغاز مشخص‌اند و در «سایه یک شک»، «پنجره عقبی»، «مردی که زیاد می‌دانست» (هر دو نسخه)، «سی و نه پله»، «دستگیری یک دزد»، «بدنام»، «در برج جدی»، «اعتراف می‌کنم» و... همین «سرگیجه» هم معما بسیار پیش از پایان فیلم (آن‌گونه که رسم آثار معمایی است) گره‌گشایی می‌شود. فقط «روانی» و «مارنی» از آثار متأخر و قتل / جنایت از آثار اولیه هیچکاک، ساختاری کم و بیش معمایی دارند که آن هم در مورد دو فیلم «مارنی» و «روح» به جهت این که در اواخر دوره فیلمسازی، هیچکاک دیگر عملاً در هیچ یک از چارچوب‌های تفکیک شده سینمای مدرن یا سینمای کلاسیک نمی‌گنجد، به لحاظ فرم نوعی آشنایی‌زدایی در عین وفاداری به قواعد ساختار معمایی در آنها به چشم می‌خورد. «ربه‌کا»، «بانو ناپدید می‌شود»، «سوءظن»، «میم را به نشانه مرگ بگیر»، «خبرنگار خارجی» و خیلی از فیلم‌هایی که نام برده شد، در پاره‌هایی از خود معما یا گره‌افکنی عمده‌ای را می‌پروراند، اما ساختار کلی اثر معمولاً نه به هدف گشایش و حل آن معما یا گره، بلکه براساس بازنمایی واکنش‌های اطرافیان و نوع رسیدن آنها به پاسخ معما بنا نهاده می‌شود.

در «سرگیجه» هم، جایی از فیلم تصور تماشاگر مبنی بر این که با فیلمی معمایی روبه‌روست، ناگهان غلط از آب درمی‌آید و ساختمان معمایی مرحله به مرحله‌ای که او در ذهن خود بنا کرده، به کلی فرو می‌ریزد.

همه آنهایی که فیلم را بارها دیده‌اند، حتماً هر بار هنگام دیدن صحنه‌ای که جودی به یکباره در اتاق هتل رو به دوربین می‌ایستد و مستقیم به لنز دوربین و چشم‌های تماشاگران زل می‌زند و کل صحنه قتل مادلین واقعی را به خاطر می‌آورد، به یاد آورده‌اند که بار اول در لحظه ظاهر شدن این صحنه فیلم، به چه حیرتی دچار شده بودند. به جزییات روند روایتی فیلم که توجه کنید، درمی‌یابید که کار هیچکاک هنوز بدیع و غیرمنتظره می‌نماید: از ابتدای فیلم، ما به همراه اسکاتی همه چیز را تجربه کرده‌ایم و روایت عملاً با دانسته‌ها و دیدگاه او پیش رفته است. اما ناگهان و در این صحنه، در غیاب چند دقیقه‌ای اسکاتی در اتاق، نظرگاه جودی روایت را به پیش می‌برد و طی فلاش‌بکی کوتاه، مرگ مادلین، این که شوهرش قاتل او بوده، این که مادلین قصد خودکشی نداشته، این که مادلین واقعی کس دیگری بوده و این که اصلاً زن مورد علاقه اسکاتی خود جودی بوده و نه مادلین واقعی، همه برای بیننده روشن می‌شود. بعد از این، دیگر معمایی نمی‌ماند و همه فیلم بر این اساس استوار می‌شود که اسکاتی چگونه از چیزهایی که ما می‌دانیم، باخبر خواهد شد. بدین ترتیب، سرگیجه به عنوان یک تریلر معمایی، نه تنها هیچ مزیتی نسبت به فیلم‌های دیگر هیچکاک ندارد، بلکه اصولاً ساختاری ندارد که تا انتها بر تعلیق و انتظار تماشاگر برای گره‌گشایی پایانی متکی باشد. حالا که فیلم را به عنوان تریلر حتی برای جذاب خوانده شدن هم چندان دندان‌گیر نمی‌یابیم، ناگهان ویژگی برجسته و کیفیت و هم‌انگیز دیگر فیلم رخ می‌نماید که به قالب همیشگی بروز مهارت استادانه هیچکاک یعنی تعلیق و دلهره، هیچ ربطی ندارد: «سرگیجه» یکی از عاشقانه‌ترین رومانس‌های تاریخ سینما و شاید تاریخ هنر بشری است. هیچ سینمادوست اصیل ایرانی نمی‌تواند «سرگیجه» را ببیند و بفهمد، ولی هوس عاشق شدن به سرش نزند. هوس نظاره و پاییدن دورادور معشوق، که هر حالتش رازی نهان با خود دارد و هر حرکتش به پرسشی بزرگ و بی‌پاسخ می‌ماند. و هیچکاک، خالق تصاویر مه‌آلود و رمزآمیز فیلمش یعنی رابرت برکز، سازنده موسیقی دروغ‌انگیز فیلمش یعنی برنارد هرمن و تدوین‌گر هوشیارش یعنی جورج توماسینی، گویی از آغاز

کیفیات رازآلودگی در سینما را کشف و خلق کرده‌اند، گویی برای نخستین بار دیزالو و فید را به مثابه تمهیداتی شاعرانه کشف و ابداع کرده‌اند. «سرگیجه» حاوی حیرت‌آورترین صحنه‌های تعقیب و گریز تاریخ سینماست که در آنها نگاه پلیس تعقیب‌کننده، با چشمانی شیفته و نمناک، به پرواز درمی‌آید و آن دورتر، زیبایی‌های معشوق آرمانی و آسمانی را در قامت فرد تعقیب‌شونده می‌بیند و می‌ستاید.

«سرگیجه» را به چشم یک رومانس عمیق و عرفانی بنگرید. آن را سرشار و سرمستی‌آور خواهید یافت. این یک تریلر نمونه‌ای و پرتعلیق و مهیج هیچکاک‌کی نیست و مایه‌های عاشقانه، دیزالوهای رازآلود و کیفیت مبهم و متأثرکننده و عارفانه‌اش است که ما شرقی‌ها، ما ایرانی‌ها را چنین شیفته‌اش می‌کند.

۴

این حس عاشقانه ژرف و نوستالژی‌برانگیز، همه چیز «سرگیجه» نیست. شاید دلیل محبوبیت فراگیر آن نزد منتقدان و مخاطبان ایرانی سینما باشد، ولی همه ظرافت‌های ساختاری و دلالت‌های معنایی فیلم بسیار گسترده‌تر و عظیم‌تر از آن است که در چند مقاله یا حتی دو سه کتاب بگنجد. فقط اینها را به عنوان یک فهرست تفصیلی اولیه داشته باشید:

۱- حرکت توأمان «زوم به جلو» و «تراک به عقب» دوربین (یا برعکس) برای القاء حالت سرگیجه اسکاتی، حالا دیگر کلاسیک شده، در خیلی فیلم‌های دیگر به کار رفته (فقط به عنوان دو نمونه خارجی و ایرانی، «تسخیرناپذیران»، بهترین فیلم برایان دی پالما و «ایستگاه»، بهترین فیلم یداله صمدی) ولی هنوز به شدت تکان‌دهنده است. کشف نوع‌آمیز فرآیند بصری همزمان با پدیده «سرگیجه» توسط هیچکاک، او را به این نتیجه رساند که چشم انسان در هنگام سرگیجه، به طور توأمان از سوژه و پس‌زمینه آن دور و به آن نزدیک می‌شود. ابداع نوع‌آمیزتر هیچکاک در تلفیق حرکت رو به جلو و رو به عقب دوربین (که یکی از آن دو،

اپتیکال بود و دیگری حرکت کامل فیزیکی و مکانیکی)، به این نتیجه منجر شد که مثلاً هنگام نگاه اسکاتی به جسد پلیس همکارش در آغاز فیلم، انگار چشمان اسکاتی به جسد نزدیک و نزدیک‌تر، و از پس‌زمینه و کف کوچه که جسد روی آن افتاده، دور و دورتر می‌شود. بعدها این شگرد تکنیکی بیشتر در لحظه‌های غافلگیری شدید یا التهاب و اضطراب آنی و فراوان شخصیت‌های فیلم‌ها به کار گرفته شد. اما در «سرگیجه»، هیچکاک آن را برای ایجاد تجربه دیداری سرگیجه در باصره تماشاگر به کار گرفت.

۲- از درون‌مایه‌های قابل تأویل به برخی نظرگاه‌های روانشناختی فروید تا حالت «دژاوو» مانند ظهور دوباره مادلین در هیأت جودی، از تلاش اسکاتی برای زنده کردن رؤیای یک مرده را جسم و ظاهر یک زنده تا حلول روح کارلوتا والدز در کالبد مادلین، «سرگیجه» سرچشمه غنی و لایزالی برای روانشناسان اهل سینما یا سینماگران مسلط به روانشناسی محسوب می‌شود. رؤیاگونگی این فیلم، به لحاظ کیفیت اثری و حس سیال‌رهایی از قیود عینی و واقعی، شاید همتایی در تاریخ سینما نداشته باشد. شکل مه‌آلود (در اصطلاح فنی انگلیسی، Foggy) در بخش‌های بسیاری از فیلم و بیش از همه در فصول تعقیب مادلین توسط اسکاتی، در همه صحنه‌های موزه، در همه صحنه‌های کلیسا و به ویژه در همه صحنه‌های گورستان و جنگل، فقط «دیده» نمی‌شود، بلکه از راه چشم تا اعماق روان تماشاگر نفوذ می‌کند و او را یکسر به دل رؤیایی غریب فرو می‌برد. روانشناسی معاصر به ندرت می‌تواند منبعی به غنای «سرگیجه» برای بررسی و تأویل و تفسیر بیابد.

۳- جستجوی هویت (توسط مادلین جعلی)، اختلال هویت (در مورد مادلین واقعی)، بازگشت به هویت (توسط جودی در مقطع پس از مرگ مادلین واقعی تا پیش از ملاقات دوباره با اسکاتی) و تکرار هویت جعلی و در واقع بازگشت به هویت دروغین (توسط جودی در مقطع بعد از ملاقات مجدد اسکاتی تا پایان)، همه و همه در جایگاه واریاسیون‌هایی روی تم هویت، «سرگیجه» را به طرزی عجیب، به «فیلمی درباره هویت» بدل می‌کنند. گم شدن و گم کردن بقایای میراث هویت کارلوتا، مادلین را در نیمه اول فیلم آزار

می‌دهد و اصرار اسکاتی به گم شدن و گم کردن هویت واقعی جودی، او را در نیمه دوم به رنج می‌افکند. یکجا جودی به اسکاتی می‌گوید که چرا نمی‌تواند او را همان‌طور که هست، بپذیرد و دوست داشته باشد. اسکاتی در جواب، از او می‌خواهد که موهایش را هم به رنگ طلایی موی مادلین درآورد! بازی هیچکاک، از بازی عاشقانه اسکاتی غریب‌تر است: اسکاتی دختر را از هویت واقعی خودش دور می‌کند. اما زنی که دختر ناگزیر است هویت او را به خود بگیرد، در اصل کسی جز خودش نبوده است: خود جعلی‌اش. این نوع دگرگونی هویت‌ها، تهی شدن از هویتی و در آمدن به هویتی دیگر، با این میزان پیچیدگی و این آمیزش سرگیجه‌آور هویت‌های جعلی و هویت واقعی، هیچ‌گاه در فیلمی به غیر از سرگیجه دیده و یافته نشده است.

۴- حالت رمزآمیز شخصیت مادلین (و بعد، جودی)، نه تنها اسکاتی را در جایگاه یک دل‌باخته سرشار از دروغ و افسوس آزار نمی‌دهد، بلکه بیشتر جذب و سحرش می‌کند. حتی آن‌چه بعدتر و در ربع پایانی فیلم، اسکاتی را به سوی کنجکاوی برای کشف واقعیت ماجرا، تشخیص نوع قتل یا خودکشی مادلین و پی بردن به هویت و نقش واقعی جودی سوق می‌دهد. او را در جایگاه یک کارآگاه سابق پلیس آزار داده و به اینجا رسانده است. وگرنه در قاموس عاشقانه فیلم، رمز و راز معشوق، خود یکی از جاذبه‌های شیفتگی‌آور او به شمار می‌رود. وقتی در انتها، اسکاتی با عصبانیت جودی را به حیاط و پلکان برج ناقوس کلیسای اسپانیایی باتیستا می‌برد، برای اولین بار بعد از نخستین ملاقات او با مادلین در رستوران ارنی، حس می‌کنیم که عشقی به دختر ندارد. حتی در لحظه پایان زهرآگین فیلم هم نبود بیماری ترس از ارتفاع که نشانگر از بین رفتن ضعف روانی اسکاتی است، می‌تواند به معنای از بین رفتن ضعف روحی و قلبی او یعنی «عاشق شدن» هم باشد. او دیگر عاشق مادلین / جودی نیست، چون راز او برایش گشوده شده. معشوق تا زمانی به حیات عشقی خود در ذهن و روح و قلب عاشق ادامه می‌دهد که رازش سر به مهر مانده باشد. دوستم کامبیز کاهه در یادداشتی بر «سرگیجه» (دنیای تصویر، شماره ۷۴) فیلم و این مضمونش را در جمله‌ای موجز، این‌گونه

توصیف کرده بود: «راز که تمام شد، عشق نیست».

۵- وقتی جودی به هیأت مادلین محبوب اسکاتی درمی آید. مرد به زن ابراز عشق می کند. در همین اثنا، دوربین شروع می کند به گردش به دور زوج عاشق. در میانه های حرکت ۳۶۰ درجه ای دوربین موقر رابرت برکز، زمینه تصویر که اتاق هتل است به اصطبل واقع در حیاط کلیسای اسپانیایی بدل می شود و بعد باز به اتاق هتل بازمی گردد. گویی یگانگی جودی و مادلین برای اسکاتی دلباخته، کاملاً محقق شده و او حالا دارد خاطره های دورش از مادلین را به طور عینی و با جودی، دوباره زنده می کند. باز این ایده نبوغ آمیز هیچکاک و نوع اجرای ممتاز (و بسیار دشوار به لحاظ صحنه پردازی، حفظ یکدستی و نوع و هارمونی رنگ ها) بود که صحنه را به شاهبیتی در از میان برداشتن مرزهای زمان و مکان در تاریخ سینمای عاشقانه تبدیل کرد. حالا دیگر در فیلم های معاصر ما (از «فرانکنشتین مری شلی» تا «ماتریکس») چرخش ۳۶۰ درجه ای دوربین در نمای دواری که پس زمینه اش عوض می شود، بارها به چشم می خورد، و همه هنگام به کارگیری این تکنیک، سرگیجه را به خاطر دارند. در سینمای خودمان، تنها نمونه ای که در حافظه ام مانده، صحنه نامه دیکته کردن نایی و نامه نوشتن باشو برای شوهر نایی در فیلم بزرگ بیضایی، «باشو غریبه کوچک» است که زمینه تصویرش، از خانه و مزرعه نایی به جبهه و سنگر قسمت شنبه سرایی (پرویز پورحسینی) تغییر می یابد و باز به جای اول بازمی گردد. بی آن که دیزالو یا جهش تدوینی در میان باشد. توفیق تکنیکی بیضایی در به کارگیری تمهید هیچکاک، فقط با رعایت سازوکار فنی به دست نیامده. کتاب درخشان «هیچکاک در قاب» را بخوانید تا ببینید بیضایی هیچکاک را چگونه دیده و دریافته است.

۶- می شود همین طور ادامه داد: شکل و شمایل به واقع اثیری و ماورای بشری کیم نوواک که در یکی از بزنگاه های تصادفی ولی جاودانه تاریخ سینما جایگزین ورا مایلز شد و با وجود اختلافاتش با هیچکاک و نارضایتی استاد (که حتی تا زمان گفتگوی معروف تروفو با هیچکاک ادامه داشت)، حضوری به بلند و

عظمت و شکوه خود فیلم دارد، مضمون عجیب رابطه واژگونه آدم‌ها با نشانه‌های مسیحیت (کلیسا، ناقوس، راهبه) که انگار در «سرگیجه»، همواره همنشین ترس، سقوط و مرگ هستند. شباهت حرکت غیرمنطقی جودی (قرار گرفتن بر سر راه اسکاتی به خاطر شیفتگی جودی در قبال او) به این تعبیر که «عشق، مرده‌ای را به دنیای زندگان بازمی‌گرداند»، رابطه بینامتنی تیتراژ دیوانه‌کننده سائول باس (برای من، بهترین عنوان‌بندی تاریخ سینما با همراهی موسیقی وهم‌انگیز برنارد هرمن و اینسرت اجزای صورت کیم نوواک) به عنوان متنی مستقل، با خود فیلم و مضامینش و... ده‌ها نکته کوچک و بزرگ دیگر، «سرگیجه» را از خود و همچنین ذهن و ضمیر هر سینماشناسی را از «سرگیجه» انباشته است.

۵

به من بدوبیراه نمی‌گویید اگر بعد از همه مراحل این تحلیل ستایش‌آمیز، آرام و بااحتیاط و احترام، بگویم که بخش انیمیشن «سرگیجه» را دوست ندارم. در چنین شاهکاری از چنین فیلمسازی، نمایش کابوس پرمعنا و پرارجاع اسکاتی با آن تصاویر رنگ و وارنگ گل و گردن‌آویز و کارلوتا والدز و گاوین الستر و خود اسکاتی، واقعاً متقاعدکننده نیست. راستی وقتی هیچکاک ۱۴-۱۵ سال پیش از این برای یکی از فیلم‌های ضعیفش یعنی «طلسم شده»، با کمک و طراحی سالوادور دالی، کابوسی ساخت که به لحاظ بصری آن‌قدر غنی بود، چگونه در سرگیجه به این کابوس سطحی و فاقد خلاقیت تن داده یا راضی شده است؟ گشت و گذارم در گوشه و کنار دنیای «سرگیجه» در این مطلب، احتمالاً نشان می‌دهد که همه‌جا را به دنبال درک و کشف نشانه‌های تازه‌تری از این فیلم گشته‌ام. ولی هیچ‌گاه جواب قانع‌کننده‌ای برای این کابوس انیمیشن نیافته‌ام. به ویژه از این حیث که مشکل در «اجرای کودکانه» و چیزهایی از این دست نیست (اساساً بسیار انیمیشن دوست و کارتون بازم و انیمیشن را قالب هنری خود بسنده‌ای می‌دانم. نه قالبی کودکانه و

نابالغ)، بلکه مشکل نوع چینش عناصر و امتزاج سخیف آنها با یکدیگر است. ترکیبی که در این کابوس، در اجزای تصویری، در دگرگونی‌ها و تودرتو شدن‌های تصویر، در رنگ‌های تند و تلفیق نچسب آن با بخش‌های زنده ارائه می‌شود، معادلاتی به شدت آشکار و دور از رمزگونی سایر فصول فیلم را خلق می‌کند. لحنی که به شدت با لحن همه بخش‌های دیگر فیلم، در تعارض است.

ولی مطمئن باشید از این معبد شکوهمند، در حین کفرگویی خارج نمی‌شوم. «سرگیجه»، فارغ از این کابوس انیمیشن، فاغر از همه آن ابداعات تکنیکی یا پیچیدگی‌های نهان مضمونی، کتیبه‌ای از لزوم ظهور و حضور عشق در حیات بشر است. کتیبه‌ای که بی‌بروبرگرد، آن را به عظمت «رومئو و ژولیت» شکسپیر، قطعات عاشقانه بورودین یا غزلیات حافظ می‌بینم. نه تنها سینما، هنر، فرهنگ و تمدن، بلکه حتی حیات انسان معاصر بدون «سرگیجه»، چیزی از آنچه را که امروز از خود و درونیات خود شناخته، کم داشت. در بازگویی و بازنمایی عمیق‌ترین حس‌ها و پنهان‌ترین زوایای روح انسان عاشق، «سرگیجه» به راستی راستگو و راست‌نماست. به قول بیضایی، در این فیلم «عاشقان همه بازنده‌اند». نه اسکاتی، نه مادلین، نه میچ و نه جودی، از دوره دریغ‌آمیز عاشقی‌شان، با امید، شوق و شادمانی گذر نمی‌کنند. راست‌ترین حرف «سرگیجه»، جایی در لابه‌لای همین بخش از بازتاب‌های حسی‌اش نهفته است: عشق راستین، همان‌گونه که این فیلم نشان‌مان می‌دهد، محزون و اندوه‌بار است. این سرخوشی‌ها که بدان خو کرده‌ایم، از پیرایه‌هاست، نه از ذات عشق. از همین زاویه است که معتقدم نگرش سرگیجه به معانی نهان عشق، در کمال حیرت، بر همان الگوهای عشق، هجران و جفا منطبق است که شعر عرفانی فارسی - به ویژه در سبک عراقی - از آن سخن می‌گوید.